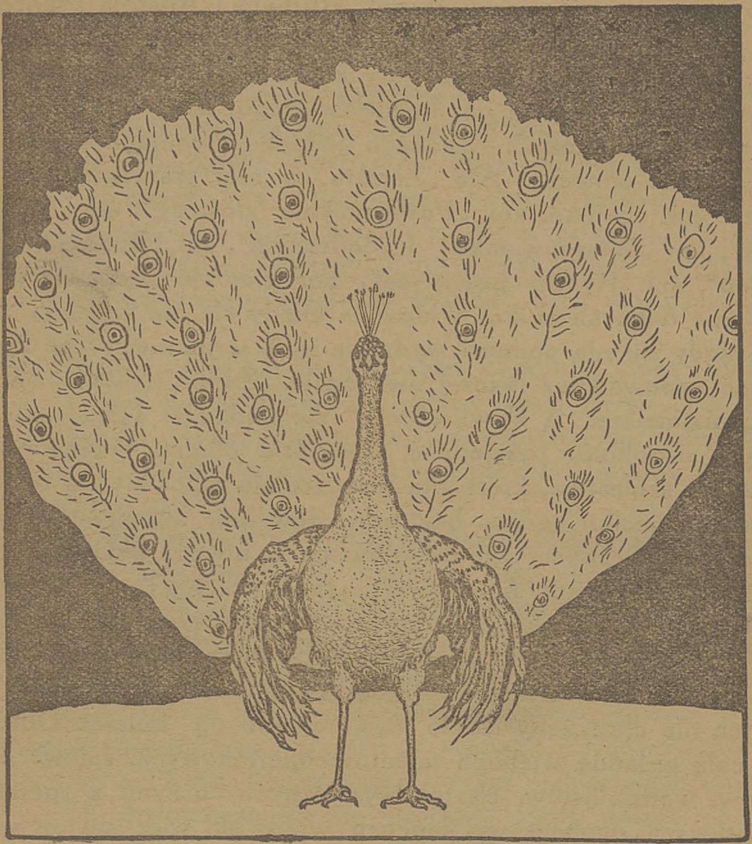
Nr. 11—12. Grudzień, 1923. Rok I.

BIAŁY PAW'

BIULETYN TEATRALNO-MUZYCZNY

Cena Mkp. 70 tysięcy.



SKŁAD GŁÓWNY I EKSPEDYCJA BIAŁEGO PAWIA W KSIĘGARNI SPÓŁKI AKCYJNEJ
„POLSKA SKŁADNICA POMOCY SZKOLNYCH".
WARSZAWA, MARSZAŁKOWSKA 143.

Duchy w teatrze.

Na gmach teatru, który wczoraj jeszcze uświetniali Bogowie łaknący krwi, — od chwili jego wejścia w służbę Rozmaitości spadają same zaszczyty. Wielkie i sławne imiona wzięły się za ręce, ażeby widownię zabezpieczyć przed pustką.

Świetna delegacja, złożona z panów: Kotarbińskiego, Solskiego i Miłaszewskiego uprosiła Szekspira, Moliera, Fredrę, Blizińskiego, Wyspiańskiego, Nowaczyńskiego, Rittnera i Anatola France'a, żeby pospieszyli z pomocą i wypędzili duchy przeszłości, pokutujące w przybytku, który przed laty kilkoma nazywał się teatrem „Nowości", potem teatrem im. Bogusławskiego, teraz zaś — prowizorycznie — „Rozmaitości". Żadnego jednak widomego skutku te egzorcyzmy nie odnoszą. Ani „Zemsta za mur graniczny" usiana gwiazdami, jak choinka, ani „Poskromienie złośnicy", ani „Wielki Fryderyk"; ani „Warszawianka" i „Sędziowie", ani „Rozbitki", ani „Amfitrjon", ani „Rycerz powietrza", ani wreszcie „Bogowie krwi łaknący" nie dokazali cudu. Widownia nigdy się nie zapełnia, nastrój jej nigdy się nie podnosi wydatnie nad termometryczne zero.

Więc napewno już inaczej nie będzie. Żadne najwymowniejsze, najgenialniejsze: „A kysz! a kysz!" nie podziała. Trzeba duchy pokutujące uspokoić, przejednać, ułagodzić objatą. Trzeba przywrócić im to królestwo, które dla nich zostało założone. Są to duchy wesela, śmiechu, tańca, beztroski, dowcipu, humorystyki. Są potężne i niezwalczone. One to obracają w niwecz wszystkie usiłowania dzisiejszej „rady finansowej", „rady wojennej", „rady artystycznej" teatrów miejskich — wszystkich wogóle rad, ile ich jest.

Śród tych duchów jest niewątpliwie i może nimi komenderuje duch Ludwika Śliwińskiego. Organizował, budował, stwarzał za życia, więc nie chce, żeby dzieło jego burzono po śmierci. Odkrył i zebrał całą girlandę wielkich talentów operetkowych, śpiewaczki, śpiewaków, wodewilistów, charakterystycznych, uczynił z operetki najbłyskotliwszy, djamentowy łańcuch widowisk, więc ani on sam ani nikt z duchów mu podwładnych nie zniesie, ażeby na tych deskach scenicznych lała się krew Marata lub Robespiera, panoszył się Amfitrjon, którego jakże poprawną edycją jest „Piękna Helela", lub rozbrzmiewał choćby najwykwintniejszy ale wystudzony już djalog pisarzów temporis acti, czasów minionych, tematów przebrzmiałych.

Operetka to jest samo życie. Ona nadstawia swój kielich i chwyta weń złoty deszcz humoru i rytmu danej chwili. Płynie po wartkiej rzece życia, łowi najaktualniejsze gusta, upodobania i modę i daje słuchaczom radość i złudę szczęścia i bogactwa, czyli to co najważniejsze. Nie chce ani pouczać ani moralizować, owszem, nawet czasem chce perwersyjnie załaskotać i zgorszyć tartuffów, ale wszyscy zawdzięczają jej najmilsze wieczory. Choć niema pretensji do wyższego rodzaju sztuki, ale z jej kolebki wyrosły arcydzieła Straussa i Offenbacha, znakomite opery komiczne Lehara i Falla.

Każdy człowiek szczery musi przyznać, że w dawnych Nowościach bawiono się jak w żadnym innym teatrze i że one postawiły operetkę warszawską na wyżynie dorywczego dowcipu i powolnej nakazowi dnia fantazji improwizacyjnej i werwy. Całe Nowości były znakomicie unerwione, były od góry do dołu nasycone weselem, gracją, arją i kupletem. Tutaj w jednym spektaklu mieściło się spektakli kilka. Jeden na scenie, drugi, trzeci, czwarty itd. w lożach, dalsze na górnych miejscach, gdzie radość pieniła się może nie jak szampan ale jak włoskie wino musujące. Teatr cały wrzał.

Dzisiaj wszystkie te widowiska zniknęły. Góra i dół są smutne. A ma się pewność, że gdyby tutaj Redo, Morozowicz lub Szczawiński przemówili nagle jednem słowem, niemrawe krzesła i ławki zaczęłyby tańczyć i zawrót głowy ogarnąłby cały budynek, westybule, garderoby.

Z tym faktem powinien się liczyć Magistrat. Niechaj nie bawi się w doktrynerstwo, któremu czas dzisiejszy ciągle parska śmiechem w twarz, lecz budynkowi zamieszkałemu przez duchy śpiewu i radości, odda to, co jest jego przyrodzoną własnością i naturalnem przeznaczeniem. Warszawa ma dwie operetki — jedna z nich, najbliższa stylem i doborem artystów - dawnej tradycji, znakomicie prowadzona, tuła się po scenach i widowniach szczupłych, które jej prężność i rozlewność ujmują w nieznośne karby.

Ta niedorzeczność nie powinna trwać dłużej. A prawdopodobnie kres szybszy jeszcze jej położy powrót komedji poważnej do gmachu „Rozmaitości", których feniks powstaje z popiołów pod dzielną tarczą plastyków pp. Przybylskiego, Otto i Kamińskiego.

Dramat i Komedja.

Z ostatnich premier dwie są nowościami istotnemi: Luigiego Pirandello „Sześć postaci scenicznych w poszukiwaniu autora“ oraz „Bogowie łakną krwi“ Anatola France'a.

O pierwszej z nich tyle życzliwej wrzawy było w prasie i krytyce, że temat uważaćby można za wyczerpany. Pirandello miał koncepcję, to znaczy, że znalazł skarb rzadki i bezcenny: wprowadził figury działające na scenę nie z afisza i nie z rubryki: Osoby, lecz skądsiś. W niezwykły, oryginalny sposób zebrali się tedy bohaterowie dramatu. Sam zaś dramat to nastrojowa mieszanina: bulwarowego Sofoklesa, Rodziny Rougon-Macquartów, dziedzicznie obciążonej, i doskonałych refleksji na temat niższości sceny od życia, którego sześć ofiar wymownie głosi swoje większe prawo do wcielenia teatralnego. Lecz jakkolwiek teatr jest tylko kiczem w porównaniu z realnym bólem i grozą życia, napewno twierdzić można, że Pirandello nie jest zwolennikiem realizmu na scenie i cała oprawa tajemnicza jego postaci najlepszym tego dowodem.

W sztuce tej, wystawionej w Teatrze Małym, wyróżnili się p. Leszczyńska, która z próby roli dramatyczno-szyderczej wyszła zwycięsko, i p. Stanisławski.

„Sześć postaci“ to pierwsza sztuka głębsza na mieliznach ostatnich repertuarów dyr. Szyfmana. Nie dobrze jednak byłoby, gdyby zanadto w ten swój atut zadufany, chciał mnożyć w dalszym ciągu ród ekranów i Szwaczek.

Drugą premierą prawdziwą była powieść Anatola France'a przerobiona na dramat. Mówimy: powieść, albowiem dzisiaj te epiczne załamania dusz i walki psychiczne z czasów wielkiej rewolucji nie zawierają już w sobie nic nowego ani nawet ciekawego. Historja stereotypowo się powtarzająca, stara i odwieczna, jak bestja ludzka, czy ona ma w ręku gilotynę, czy mitraljezę, czy browningi komisarzy bolszewickich.

W „Bogach łaknących krwi“, znalazł sposobność do wykazania wspaniałych możliwości swego talentu p. Węgrzyn, w roli bohatera sztuki Gamelina. P. Mila Kamińska była tylko głosowo nieco za słabą. P. Jarszewska miała kilka chwil wielkiej szczerości.

TEATR IMIENIA FREDRY przy ulicy Śniadeckich. Wszystko przemawia za tem, że ochrzczony wielkiem imieniem dawny

teatr popularny, będzie tem, czem go uczynić chcą artyści i kierownicy — teatrem dzielnicowym. Jest mile odnowiony i uskuteczniony. Opiekę materjalną roztaczają nad nim ludzie dobrzy, opiekę artystyczną—kto wie, czy nie wysłańcy Reduty. Jest to skromna ale zapałem młodym dysząca siedziba sztuki teatralnej. Grano już „Gwałtu co się dzieje!“ Fredry, „Piękną żonkę“ Bałuckiego i sztukę Molnara „Złodziej i jego mecenas“.

Aktorzy, śród których znakomitą większość stanowią siły nowe i nieznane, zestrajają się widocznie coraz lepiej i może im uda się przezwyciężyć pewną nieżyczliwość losu, która stale nad poprzednikiem tego teatru się unosiła.

SZWACZKA Z LUNEVILLE Savoir'a powinna była być premierą w Luneville albo w innym jakim Kocmyrzewie francuzkim, nie zaś w „Komedji“ warszawskiej. Dwoje artystów wielkiej miary: Przybyłko-Potocka i Junosza-Stępowski odważyli się realizować typy i sytuacje, którym niczyja odwaga i żaden talent nie dodadzą rozumu. Dziwolążna mieszanina złego smaku, złego kina i złej polityki teatralnej. Dzisiaj bowiem nie dyrektorzy kierują teatrami, lecz politycy i strategicy teatralni.

Doszło do tego, że gdy romantyczny bankier, grany przez Junoszę, chciał sobie wpakować kulę w głowę i pytał smętnie: „Kto pójdzie za moją trumną?“, cała widownia szeptała: wszyscy, wszyscy! Tak byli wszyscy spragnieni szybkiego epilogu. Takiego tryumfu zapewne ani znakomity artysta ani dyr. Szyfman się nie spodziewali.

PODZIEMIA. *Stańczyk* sam opanował swą skłonność do przeładowywania programu, a jego talent (pp. Rakowiecki, Jastrzębiec i inni) do wycieczek satyrycznych w stronę błogosławieństw rządowych opanowali pewnie inni. Ale ten przymus doskonale wynagradza wyborny rzeczywiście conferencier, p. Tom. Do działu czysto artystycznego przybyły subtelnie śpiewane przez p. Zabiełło-Mazurkiewiczową pieśni włoskie.

W *Qui pro quo* stało się największe qui pro quo, najchlubniejsze dla teatru. Oto przez pomyłkę cenzurę zastąpiła policja, a do dowcipnego i nieraz tęgiego humoru politycznego zabrały się władze w przebraniu straży ogniowej i próbowały zamknąć teatr pod pretekstem obaw o bezpieczeństwo widowni. Ale ponieważ *il y a des juges à Varsovie*, więc skończyło się na krótkiem intermezzo nieczynnem i szeregu owacji sympatycznych ze strony zagrożonej pożarem publiczności, która w dalszym ciągu — niepoprawna! — chętnie w to niebezpieczeństwo lezie.

Muzyka.

KONCERTY. Było już sporo koncertów symfonicznych w większym zakresie i było sporo popisów solowych szlachetniejszych.

Koncertami dyrygowali: pp. Fitelberg, Berdjajew i Młynarski. Drugi z nich wyśmienity w kompozycjach rosyjskich, jak symfonje Czajkowskiego, oryginalny w rytmach i dynamice,—i rosyjsko-włoskich, jak „Capriccio italian“ Rymskij-Korsakowa, nie wznosi się do tych samych wyżyn w Beethovenie. Trzeci czynny jest i w Filharmonji i w Teatrze Wielkim — gdzie symfonja, unikając niegościnnej Filharmonji, szuka przytułku. Znalazła go szczęśliwie. Zasmakowano w tych wieczorach. Ale mają one swoje niedogody. Na pierwszym koncercie orkiestra umieszczona na scenie, była stłumiona i nie dźwięczała. Na drugim na scenie był już tylko chór (IX symfonia Beethovena) albo wirtuoz: skrzypaczka p. Dubiska, orkiestra zaś—na zwykłem swem miejscu, pięknie i dowcipnie połączonem z widownią przez usunięcie parapetu i zastąpienie go galeryjką. Teraz jednak dwuplanowość szkodziła widocznie wirtuozce, której smyczek trochę się szarpał, jakgdyby chciał siłą pokonać i skłonność do obniżania się tonu i pewną dezorjentację.

Piękny i górny cykl pieśni Hugona Wolfa, Regera i innych śpiewała na jednym z poranków i śpiewała stylowo i z wyższym smakiem p. Helena Kozłowska. W operze zaś, p. Argasińska zinterpretowała „Madame Butterfly“ ze znakomitą muzykalnością i niemniejszym artyzmem wyrazu i akcji.

W ostatniej chwili zaczynają się przerzedzać fatalistyczne — zdawało się — chmury zawisłe nad Filharmonją. Jakaś tam opieka nad nią się organizuje. Widać większe ożywienie.

W Konserwatorjum poważny kompozytor i muzykolog Zbigniew Kamieński zaprezentował głębiej pomyślaną spokojną i dojrzałą w formie sonatę na fortepian i skrzypce.

Z wybitnych sił pianistycznych obcych, wspomnieć należy pp. Pawła Lewiecowa i Orłowa. Orłow był w Teatrze Wielkim niezwykle dobrze usposobiony, a jego Chopin rysował się linjami najczystszemi i barwił tonem wielkiej szlachetności. W recitalu zaś swoim, w Filharmonji, był mniej interesujący, prawdopodobnie z łaski kina, którego bat wisiał nad artystą i na odpoczynek nie pozwalał.

Józef Śliwiński również wystąpił z wielkim recitalem. Grał między innemi oba wielkie cykle Etiud Chopina. Pomimo wszystko — jest to zawsze wielka gra.

DORINA. Pomimo całej pozornej nikłości treści, „Dorina" Jeana Gilberta nie schodzi z repertoaru teatru „Wodewil" i stale zapełnia widownię. Największą w tem zasługę ma p. Kazimiera Niewiarowska, która swą werwę, zreczność i wdzięk potrafiła w sposób najnaturalniejszy w świecie połączyć z swą partją. Ta naturalność wcielania się w rolę stanowi nieodparty magnes. Przypadek, który się zdarzył i stale zdarzał Dorinie (tytuł oryginalny: *Luisens Zufall*) jednej, jedynej kobiecie, wystawionej na sentymenty i adoracje pięciu mężczyzn, występuje tutaj z całą swą prawdą komedjową i dowcipem. P. Niewiarowskiej sekundują głównie wybornie z nią zgrani pp. Redo, Szczawiński i Horski. Prowadzi operetkę p. Elszyk.

OSTATNI SEZON OPEROWY WE WŁOSZECH.

Obecnie — pisze „L'Artisto Lirico", organ oficjalny Związku Artystów Operowych Włoskich — przeniknęło wreszcie i do mózgu ostatniego ze statystów najostateczniejszego z teatrzyków włoskich, że narodowy teatr operowy umiera wskutek braku repertuaru spółczesnego. Stare arcydzieła nie wystarczają więcej. Jedynie poprzez nowe zamierzenia artystyczne, poprzez odwagę nowych afirmacji, w ogólnym zespole poszukiwań użyźniających, teatr nasz może być odmłodniony, może powrócić do nowego żywota i rozbudzić owe kontrasty oraz owe entuzjazmy, bez których żadna instytucja artystyczna prosperować ani kwitnąć nie jest w stanie.

Ten sam postulat wypowiedziany został, między innymi, ostatnio i na Kongresie Operowym w Rzymie.

Teatr operowy włoski zamiera w istocie. Składa się na to cały szereg przyczyn, między któremi ogólny kryzys ekonomiczny, brak dotychczasowy odpowiedniej organizacji oraz niezbędnego poparcia ze strony rządu, przedewszystkiem zaś rozwydrzona i z żadnymi już zupełnie względami nie licząca się żądza lichwiarskich iście zysków tutejszych agentów, impresarjów oraz innych tego rodzaju pasorzytów, na pierwsze wysuwają się miejsce.

A jednak... A jednak tradycje opery włoskiej są tak wspaniałe i tak piękne, że zwątpić zupełnie o jej odrodzeniu byłoby wprost niedorzecznością. To też nowy i jak dotąd sprężysty rząd Mussoliniego, zainteresowany wielkiem bezrobociem, jakie od lat kilku panuje w tutejszym świecie operowym, oraz posuwającą się szerokimi krokami utratą dawnej hegemonji opery włoskiej za granicą, zajął się sprawą tą jak najgorliwiej. Szereg ogłoszonych przezeń konkursów na opery nowe nie dał, oczywiście, odrazu

wyników pożądanych i nie stworzył żadnego dotąd dzieła wartości prawdziwie pierwszorzędnej, wzbudził jednak szerokie zainteresowanie wśród kompozytorów najmłodszych, dla których możliwość wystawienia opery stała się ostatnimi czasy wprost czemś niedoścignionem.

Twórczośc trzech najbardziej popularnych współczesnych kompozytorów operowych włoskich—Mascagni, Puccini, Giordano— zdaje się być nieomal już zupełnie wyczerpaną, zapowiadane zaś wciąż przez nich opery nowe względne już tylko wzbudzają zainteresowanie.

Z młodszej generacji wysuwają się na pierwszy plan: Ildebrando Pizzetti, Zandonai, Montemezzi, Wolf Ferrari, Respighi oraz twórca kilku prawdziwie pięknych baletów, Pick-Mangiagalli.

Z najmłodszych — Lualdi, Renzo Bianchi, Latuada, Malipiero, futurzyści Balilla Pratella i Casovola oraz wielce obiecujący Ferranti.

W kwestji wartościowania nowych utworów operowych we Włoszech krytyce medjolańskiej niezaprzeczenie pierwsze przysługuje słowo. La Scala, z całym wspaniałym swym aparatem artystyczno-scenicznym, czyniącym z niej jeden z najpoważniejszych — jeżeli nie pierwszych — przybytków sztuki operowej świata, daje bezwględne po temu gwarancje, że wystawiona nowość w jak najlepszem ukaże się świetle. A chociaż ostatnio siły wokalne teatru nie zawsze odpowiadają wymaganiom dawnych znakomitych jego tradycji, to jednak zaczarowana jakby naprawdę pałeczka niezrównanego Toscaniniego wydobędzie z produkowanego dzieła wszystkie, najbardziej nawet ukryte jego zalety.

Z nowości ostatniego sezonu operowego godną głębszego zastanowienia jest właściwie tylko wystawiana ostatnio w La Scali opera Ildebranda Pizzetti: „Debora i Jael". Kompozytor jest tu jednocześnie i autorem libretta, osnutego na wyjętej z Ksiąg Sędziów opowieści Starego Testamentu, z której wysnuć zdołał konflikt psychologiczno - dramatyczny i stworzył rzecz, jeżeli nie zupełnie przekonywającą, to jednak imponującą przepychem swych obrazów oraz subtelnem pogłębieniem charakterów.

Co się tyczy muzycznej strony wystawianego dzieła, to stanowi ona kontynuację oryginalnych dość problemów melo-dramatycznych, zapowiedzianych odważnie przez maestra Pizzetti w wystawionej już przed kilku laty, również w La Scali, „Fedrze"— z Salomeą Kruszelnicką w roli tytułowej. Muzyce tej zarzucićby

można pewną jednostajność kolorów oraz nie zawsze przekonywającą raptowność przejść. Pewna drobiazgowość analizy wpływa tu również niekiedy ujemnie na pierwiastek emocyjny. Przyznać jednak trzeba głębokie poczucie stylowości oraz artystyczny rozmach, zarówno w ujmowaniu poszczególnych charakterów jak i nastrojów muzycznych.

W każdym razie nowa opera Ildebranda Pizzetti stwierdziła w nim raz jeszcze jednego z najpoważniejszych przedstawicieli krystalizującej się obecnie nowej muzyki włoskiej.

Z innych oper tego sezonu zasługuje na specjalną wzmiankę wystawiona w medjolańskim teatrze Dal Verme, pod batutą młodego, a prawdziwie wybitnie zapowiadającego się dyrygenta Sergjusza Failoni, „Burza" maestra Latuady, osnuta na tle znakomitego dramatu szekspirowskiego. Opera ta wywołała w tutejszym świecie muzycznym dość ostrą polemikę, posiada jednak wartości niezaprzeczone, zarówno pod względem dość oryginalnej swej faktury muzycznej, jak i szczerości zawartego w niej uczucia.

Z całej plejady nowych oper sezonów ubiegłych wystawiane są jeszcze tu i owdzie: „Legenda Sakuntali" Franca Alfano, „Julja i Romeo" Riccarda Zandonai oraz „Mały Marat" Piotra Mascagni; lecz i tym nie długą wróżyć można przyszłość, żadna z nich bowiem nie posiada pierwiastków, wzbudzających „owe entuzjazmy", bez których żadne arcydzieło istnieć nie jest w stanie.

Opera włoska wyczekuje wciąż jeszcze nowego swego Mesjasza...

Mediolan. a. k.

Redukcja w teatrach pcheł.

Rzecz, w jednej odsłonie, dzieje się w gabinecie dyrektora.
Osoby: Dyrektor, Kierownik literacki, Sekretarz, Boy-Żeleński.

DYREKTOR (*do kierownika*). Ależ, drogi panie, ten cały stos rękopisów (*wskazuje na górę skryptów oprawnych zeszytowo*), to sztuki polskie. To prawdziwe nieszczęście z tymi autorami! Oni nie rozumieją, że polak to nie francuz, nie włoch i przedewszystkiem nie rosjanin, i pchają się gdzie nie potrzeba.

KIEROWNIK LITERACKI. I gdybyż to któryś z nich był redaktorem codziennego pisma, albo chociaż członkiem redakcji! No, to należałoby się z nim liczyć. Ale ten, proszę sobie wyobra-

zić, wydaje jakieś pismo miesięczne, tamten pisuje powieści. Co oni nam dadzą wzamian za wystawienie ich sztuk? Reklamę w miesięczniku, czytanym przez tą inteligencję, co to nie ma pieniędzy na teatr? A niech sobie nawet jeżdżą po nas — nie będzie bolało ani szkodziło.

DYREKTOR. W dodatku ten np. *(podsuwa zeszyt)* gotów iść kilkanaście albo nawet kilkadziesiąt wieczorów, a wtedy co ja zrobię z krytykiem A., który się zajmuje tłomaczeniem komedji, albo z redaktorem B., który czyni to samo? Przecież nie mogę ich pozbawiać dochodu, a siebie narażać na ich zemstę. Ostatecznie, trzeba zredukować element swojski do minimum. To są rzeczy kosztowne i niebezpieczne — wszędzie się takie rzeczy redukuje.

SEKRETARZ *(otworzywszy list)*. I uważacie panowie, co ten znów pisze? *(czyta)*. „Szanowny dyrektor twierdzi w swym liście, że role w mojej komedji nie są ponętne dla autorów. Za pozwoleniem! Charaktery to nie są ani potrawy ani garnitury. Wezmę przykład z innego teatru. Jeśli Junosza, notorycznie demoniczny uwodziciel na scenie, mógł przyjąć rolę zakochanego płaksy w „Szwaczce z Luneville“ i przez cztery akty szukać nadaremnie właściwego tonu, jeżeli mógł nie poznać kobiety, z którą przez trzy miesiące obcował duchowo i pół-cieleśnie, z chwilą gdy zmieniła kolor włosów — to widać aktorzy słuchają rozkazów nawet matołkowatych, a pan używasz tanich wykrętów (*o psiakrew, pisze ostro!*). Stara śpiewka o bladości akcji to zwykłe kłamstewko, a pański teatr jest, widać, teatrem pcheł, nie ludzi, których obowiązkiem i zadaniem jest wlewać krew w żyły figur, nawet, jeśli są naprawdę anemiczne. Ale Szanowny Dyrektor poprostu nie skapował — używam wyrażenia jak wobec właśnie teatru pcheł — ani treści, ani powiązań mej sztuki, ani bogatej tkaniny jej wątka, ani absolutnej oryginalności i nowości pomysłu, lub co prawdopodobniejsze, zrozumieć nie chciał. Bo co to za kłopot i nieszczęście ze sztuką autora polskiego, którą, jak Pan sam mówi, „mimo wszystko grać można!“ I co wtedy począć z różnemi „Kiki“?“

DYREKTOR. Bestja, złośliwa... Ma rację, ale my jednakże sztuk polskich grać nie możemy, o ile ich autorzy nie obiecują nam wielkich korzyści albo mocnych pleców.

SEKRETARZ *(biorąc inny list)*. A ten znów, powołując się na to, że jeden z najstarszych i najbardziej doświadczonych teatralistów sztukę jego zalecał do grania i tylko żądał pewnych zmian — wściekle napada na kierowników literackich, że są bolszewicką

czrezwyczajką do tępienia polskich sztuk i że dramat polski dopiero wtedy się odrodzi, gdy ci posadożercy i synekurołowcy dostaną inne stanowiska, naprzykład w bankach i komisjach rewizyjnych towarzystw akcyjnych. Wtedy — mówi — weźmie w łeb wasza ideofobia i pokrywanie bezmyśli i bulwarowej pstrokacizny dekoracjami Frycza i Drabika.

KIEROWNIK LITERACKI. Tak jest, miał dyrektor rację, nie ma większego nieszczęścia, jak kiedy autor polski pisze sztukę, którą można grać. No, ale chodźmy do Astorji, albo do Europy... Trzeba przecież te zmartwienia zapić...

. . . .

BOY-ŻELEŃSKI. Jednym z najpospolitszych komunałów jest gadka, że dyrekcje teatrów nie popierają twórczości polskiej. Otóż niema większej radości dla dyrekcji, jak właśnie wtedy, gdy jej składa sztukę swoją autor polski *).

Echa Krakowskie.

DRAMAT I KOMEDJA. Pewne mocne tradycje łączą się w teatrach krakowskich z pewnemi mocnemi nakazami chwili. Łączą się, to znów walczą. Napewno z tych zapasów nie wyjdzie zwycięzcą przeszłość — ta wielka teatralna przeszłość, która dawała gościnę Maeterlinckowi i Przybyszewskiemu, urodziła zaś Wyspiańskiego.

Tę walkę dwóch epok widać doskonale w teatrze imienia Słowackiego i w samej działalności jego kierownika p. Teofila Trzcińskiego. Dziwy opowiadają o wystawieniu „Odprawy posłów greckich“ na Wawelu. Podobno strona malarska i architektoniczna, pejzażowa i wogóle dekoracyjna była tem, co się nazywa „rewelacją“. Gorzej wypadła sama gra artystów, którzy nie mogli jeszcze i nie zdołali przystosować swej mowy do stosunków przestrzennych sceny i widowni, te bowiem wymagały całkiem nowego, odrębnego sposobu skandowania i deklamowania. To pewne, że Kraków przeżył wtedy chwilę wielką, że przedwojenna świetność z czasów Pawlikowskiego na chwilę odżyła.

Teatr, tenże sam, odważył się i na sztukę symboliczną z ro-

---

*) Warjant skrócony z feljetonu Kurjera Porannego.

dzaju kombinacji ekscentryczności angielskiej z wpływami Ibsena. Wystawił „Okna“ Gallsworthy'ego, autora „Gołębiego serca“, które w Warszawie, w teatrze Polskim, pulsowało nie dość mocno i nie długo. „Okna“ mogły liczyć tylko na publiczność myślącą, ale jakże tu myśleć, kiedy wszystko, całą duszę zbiorową społeczeństwa, rozbija bezmyślność, coraz gęściej osiadająca na mózgach, kiedy smutek życia realnego, jak mikrob zwycięzki, tępi melancholję głębokich sensów moralnych sztuki, tej czy innej.

Za to powodzeniem niezmiennem cieszył się „Złoty wiek rycerstwa“ Marlowe'a. Reżyserja tendencyjnie puściła cugle jego znakomitemu humorowi i doskonałemu dowcipowi. Znalazł się też bardzo dobry artysta, p. Białkowski, który potrafił ciężar lekkości długiej i pracowitej roli udźwignąć; więc publiczność gromadzi się tłumnie i bawi przednio. Jest to w ogóle jedna z najlepiej wystawionych sztuk.

A w „Bagateli“? „Bagatela“ to zaiste nie bagatela; zgrabny, kształtny teatr, z pięknemi wykrojami lóż i całą strukturą i wnętrzem przyciągającem, zbudowany z niczego mocą dobrej woli i mecenasowskiego zapału czy ambicji—wystawia znany Warszawie „Szał miłości“ pod zmienionym tytułem. Kraków okazał się pobłażliwszym i daleko życzliwiej przyjął dramat, może nieco kinematograficzny, ale krzepki i nerwowy. Rolę męża, moskiewskiego despoty i brutala, graną wybornie przez Szymańskiego — tam grał z mniejszą siłą charakterystyki, ale z dużą powagą i skupieniem, może nawet z za wielkim stylem, Sosnowski.

OPERETKA I OPERA. Nie trudno domyśleć się odrazu, że w Krakowie operetka będzie na planie pierwszym, zaś opera na drugim. Nie dla tego bynajmniej, że Kraków nie lubi muzyki poważniejszej. Bynajmniej, ceni, rozumie i popiera symfonię i koncerty kameralne. Jest pod tym względem dawnym satellitą Wiednia i wyróżnia sztukę czystą i gruntowną, tylko jest za ubogi i za mały na operę. Widziałem w gmachu przy ul. Rajskiej „Zamarłe oczy“ d'Alberta. Darujcie, ojcowie i synowie miasta! To nie uchodzi! Opera musi być zawsze i wszędzie wielkim dekoracyjnym, estetycznym organizmem muzyki. Negliż, ubóstwo środków technicznych i scenicznych, brak całego aparatu wystawności i poezji —odbiera jej wszelki sens. Więc i Zamarłe oczy nie miały wielkiego sensu, aczkolwiek muzycznie były przygotowane przez dyr. Wallek-Walewskiego pieczołowicie. Co tylko uczynić może orkie-

stra — dwa kontrabasy i dwie wiolonczele wobec partytury nowoczesnej i z aspiracjami do modernizmu — to ona uczyniła. Lepszej dokładności i sprawności być nie może. I soliści byli nie byle jacy i troskliwie partje swe opracowali. Słowem, pod tym względem kategoryczny nakaz Krakowa działał. Ale scenarjusz, dekoracje, kostjumy, nowomodne lakierki na stopkach Arsinoe, olbrzymie brudne plamy na kostjumach, które przebyły, zda się, krocie „Pięknych Helen" i „Orfeuszów. w piekle", nasuwały uwagę: Jednakże ci artyści to zuchy, ale — zuchy krowoderskie...

Wobec operetki widz jest znacznie pobłażliwszym. „Ostatni walc" z p. Szymulską w partji głównej, coraz lepszą i stopniowo porzucającą drobne maniery panienki ze „Ślubów panieńskich" lub „Ciepłej wdówki" — był całkiem dorzecznie wykonany i słuchało się go z satysfakcją.

A przecież — pomimo wszystko — dusza Krakowa całkiem nadawałaby się do roli przytułku dla dramatu muzycznego. Tylko tu potrzeba drugiego takiego jak poseł i redaktor Marjan Dąbrowski, zwany przez niektórych „plantatorem". (Plantator to z energją i smakiem).

ZWROTNICA poświęca cały swój Nr. 6 futuryzmowi. Są tu ciekawe i pełne dobrego, stanowczego tonu artykuły redaktora Tadeusza Peipera, głoszące rodzaj generalnej rewizji kierunku, tak jak mu pierwotny pęd nadał Marinetti, wyjaśnienie Tytusa Czyżewskiego, dotyczące jego stosunku do futuryzmu, doskonale informujący list włoski dra Aleksandra Kołtońskiego. W całości zeszyt ten daje obraz wielostronny, prawdziwie „wielopłaszczyznowy" włoskiego modernizmu.

P. Tadeusz Peiper rewizji swej jeszcze nie skończył. Na razie mówiąc o pierwiastku napięcia i siły w futuryzmie (dynamizm), bardzo słusznie odrzuca Marinetiowski kult maszyny jako samoistnie i nawet suwerennie inspirującej sztukę, i sprowadza jej znaczenie do roli dalszego ciągu człowieka. Marinetti grubo i brutalnie materjalizuje sztukę — Peiper wraca do osiowej roli człowieka i jego duszy.

„Zwrotnica" zawiera nadto bardzo znamienne reprodukcje obrazów i rzeźb futurystycznych. Wszystko tu tchnie krańcowością i wiarą w zwycięstwo szkoły. Zazdrościmy tej wiary i rozumiemy ją tylko pod warunkiem, że będzie mocniej jeszcze stawała w obronie człowieka i ducha. Marinetti *strywializował* i *zdrobnił* pierwiastek siły i ruchu w sztuce i wprost okazał jakąś ślepotę wobec dynamizmu, niewątpliwego w wielkich tematach nowoczesnej poezji.

I w naszej literaturze istniały jeszcze przed rozpowszechnieniem się manifestu Marinettiego hasła dynamiki, lub może raczej swoistego energizmu (żeby nie powiedzieć: energiętyki). Piszący te słowa w rozprawie „Tok energji w poezji polskiej"—wykazał — o ile śmie sądzić—tę dążność dynamiczną w twórczości polskiej, jako specjalnie powołanej przez wypadki dziejowe do bezwzględnego i niejako przeznaczeniowego rwania się w przyszłość. Idąc wzdłuż tej nici dalej i głębiej, należałoby może dynamikę w sztuce wywieść z walki odwiecznej człowieka z nie-

ruchliwością i drętwotą fatum i bogów, z idei prawiecznej prometeizmu, i tej jego formacji nowoczesnej, której kiedyś w auli Kopernikańskiej Wszechnicy Jagiellońskiej nadano nazwę „Neoprometeizmu“ (Nietzsche, Bergson, Guyau etc.).

Tak się zarysowująca coraz pełniej i ekspresyjnie bogaciej „Zwrotnica“ — odleciała bardzo daleko od pnia, z którego wyrósł też i „Skamander“. Różnice są głębokie. „Skamandrowi“ przy sposobności (szczupłość „Białego Pawia“ okazje takie utrudnia) poświęcimy kilka uwag kronikarskich.

STREFIZM. Tak nazwał swój własny sposób malowania, w nadziei, że stanie się on szkołą, Leon Chwistek. Strefizm to podział obrazu na strefy pod względem koloru. W każdej przeważa inna barwa. Rzecz prosta, iż o ile system ten jest stosowany ściśle, daje wynik wątpliwy, gdy go zaś artysta stosuje luźno i swobodnie — może mieć swoje walory, jak każda indywidualna nowość. W tym wypadku Leona Chwistka wiodła za rękę, zdaje się, doktryna, pewne *a priori* uczonego, który z zakresu wyższej matematyki pisze — cenne podobno — rozprawy. Widocznie jednak ciekawy ten umysł we wcześniejszym okresie poddawał się więcej fantazji szczerej i lotnej, gdyż obrazy, których szereg ma w tej chwili u siebie, a które poprzedzają strefizm — mają pierwszorzędne zalety, bądź stylowości bądź kompozycji, wielce oryginalnej. Do tych należy np. „Rodzina“ — ojciec, matka i dziecię, rozrzuceni po promieniach jakiegoś światła. Wogóle można by się obawiać, czy matematyka nie wypaczy samorodności tego malarza, który w grupie formistów niewątpliwie jedno z wybitniejszych miejsc zajmuje.

Z PLASTYKI W WARSZAWIE.

Feliks Jabłczyński, upatrzywszy sobie sposobem paryskim niewielki sklep z obrazami — na salon wystawowy dla swych niezwykłych rzeczy graficznych, dał dobry przykład. Dzisiaj w „Salonie“ p. Czesława Garlińskiego urządzają sobie niby kameralne wystawy najlepsi malarze. Po Borowskim i Skoczylasie, przyszła kolej na Roguskiego i Wąsowicza. Każdy z nich ma już dzisiaj swój ustalony styl; prześcigają się wzajemnie w rytmice i lekkości. U Wąsowicza zauważyć można pewien wpływ Ślendzińskiego; Roguski doprowadził zwiewność i wdzięk linji do wysokiej miary. Skoczylas odkrył żyłę złotą w swym tak własnym i odrębnym rodzaju. Borowski jest oczywiście zawsze jednakowo harmonijny i doskonale równy w rozłożeniu kompozycji na płótnie.

W chwili, gdy te słowa idą pod tłocznię, urządzać się ma wystawa obrazów Józefa Czajkowskiego oraz sztuki stosowanej i dekoracji wnętrz p. Ellen Braun-Bychowskiej.

W Pałacu Zachęty stanowczo za krótko trwała wystawa rzeźb Zofji Trzcinskiej-Kamińskiej. Wielki talent i rozmach, indywidualność silna, pokrewna rodzajom Rodina, Meuniera i Trubeckiego.

REDAKTOR: CEZARY JELLENTA.

„Drukarnia Krajowa“ (W. Krawczyński i E. Egert), Warszawa, Żelazna 89